

DA ARTE ROMANA À ARTE PALEOCRISTÃ: O SARCÓFAGO ROMANO DE ÉVORA

JUSTINO MACIEL

O significado profundo de uma mudança nos comportamentos artísticos de uma sociedade é sempre de difícil exame e só *a posteriori* se pode compreender satisfatoriamente.

A mudança de estilos, de conteúdos e de formas, resultando, é certo, de uma dialéctica inerente à normal evolução das motivações e comportamentos do homem e da sociedade, não surge *ex improviso* e simplesmente pela iniciativa ou génio de alguns, mas resulta em grande parte de um processo lento e evolutivo que vai numa altura oportuna eclodir, nem sempre segundo um modelo desejado *a priori* ou num contexto pré-determinado, mas num enquadramento resultante de jogos de forças que leva a determinada síntese ideológica. Isto verificamos nas grandes épocas artísticas, que nos são referenciadas pela História, isto constatamos na busca perene da harmonia e do equilíbrio. Isto vemos também no desabrochar da arte cristã e na evolução futura das suas manifestações.

A arte dos primeiros cristãos começa por se manifestar sobretudo pelo seu próprio conteúdo, tomando de empréstimo à arte romana as diferentes componentes formais. Ela nos surge, assim, como uma nova linguagem dentro do discurso

artístico romano, utilizando a mesma terminologia, o mesmo léxico, mas com uma mensagem diferente⁽¹⁾. Esta acabará por transformar progressivamente os próprios termos em que é veiculada, na tendência natural de unificar o signo artístico nos seus componentes, quer a nível do significado, quer do significante, arrastando-o posteriormente para um novo sentido, entretanto consolidado. É este o destino da evolução semântica da linguagem, a nível das palavras, dos gestos e de todas as manifestações simbólicas humanas. O surgimento da arte paleocristã pode ser um dos melhores exemplos desta realidade.

Na sua primeira fase, a arte paleocristã manifesta-se sobretudo, e a partir do século II, nos contextos funerários, ideais para sublinhar a raiz escatológica do cristianismo, criando-se assim um perfeito equilíbrio à partida para a génese de um novo comportamento artístico. Os espaços catacumbais eram o contexto possível, face à ideologia romana dominante, para a vivência do novo projecto religioso. Este equilíbrio, que o ambiente cemiterial permitia, era porém opção antitética fora desse contexto e ganhava força com outras motivações ideológicas que se difundiam a par do projecto cristão, tais como o Mitraísmo, o Maniqueísmo, o Judaísmo, as religiões de Cybele, Ísis e de Serápis, numa dialéctica igualmente difusa, que procurava soluções para os problemas pessoais e sociais que se agravavam com a crise economico-social do Império. A procura de um novo ideal de vida está patente em todas essas religiões de origem ou acentuada influência oriental que se caldeiam no mundo romano à mistura com escolas filosóficas, todas com os seus valores e propostas e de entre as quais o cristianismo acabou por emergir.

É nas fronteiras orientais do Império que este impacto se torna, na sua primeira fase, mais sensível. A iconografia cristã de Dura-Europos, da primeira metade do século III, pelo seu posicionamento face às representações greco-romanas,

(1) A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, pp. 33-34.

judaicas e maniqueias, e semanticamente relacionada com a arte paleocristã catacumbal da mesma época, é bem significativa neste campo ⁽²⁾. Numa cidade da fronteira com o mundo persa, ela surge, não no contexto cemiterial característico do Ocidente, mas no contexto baptismal, em que também se explora o relacionamento profundo dos conceitos Morte/Vida. Geograficamente na periferia do Império, mas talvez num ponto central e num momento fundamental em que se forjavam alterações radicais na sociedade romana. Ao mesmo tempo, as representações de Dura-Europos, mais narrativas que as esquemáticas imagens das catacumbas, sublinham que não foi o cristianismo o único a recorrer à imagem como forma de comunicação da sua mensagem. O maniqueísmo persa ficou célebre pela utilização que o seu mentor fez do visual como forma de comunicação social, na mesma época e relativamente perto dos monumentos e pinturas de Dura-Europos. Também o Mitraísmo, igualmente de origem persa, constrói aqui um templo e faz propaganda mostrando em baixo-relevo cenas da vida de Mitra. O próprio Judaísmo, teologicamente avesso à representação das imagens, opta pela mesma técnica de proselitismo na Sinagoga de Dura. E as demais religiões de origem oriental deixam-nos progressivamente, e por toda a parte, os seus baixos relevos, estátuas e pinturas veiculando rituais e teogonias, numa nova dinâmica face às tradições greco-romanas.

Para as mudanças verificadas na sociedade romana tardia, no domínio das manifestações artísticas, contribuem, pois, dois factores fundamentais, profundamente interligados: os novos projectos religiosos e o recurso que todos eles fazem às técnicas visuais possíveis nos contextos em que se desenvolveram.

Entrando subrepticamente no mundo romano, como que por osmose, os novos comportamentos provocam organicamente fenómenos de rejeição na sociedade romana, mas paulatinamente esta vai assimilando os seus valores e transmitindo-lhes os próprios, numa interacção progressiva, até que,

(2) A. Grabar, *op. cit.*, p. 24.

na época constantiniana, o cristianismo toma o lugar oficial do paganismo romano.

Na Galécia e na Lusitânia, as províncias mais ocidentais do Império, como nos aparece a arte paleocristã? Constatamos que, face a monumentos arquitectónicos, esculturas, mosaicos e pinturas que nos chegaram do período romano tardio sem cronologia, evidência e contextos arqueológicos claros, muitas vezes assistimos a divergências sobre a sua classificação, ora como romano-pagãos, ora como paleocristãos ou mesmo visigóticos.

Um dos mais antigos e mais significativos exemplos desta indefinição é o Sarcófago de Évora, actualmente no Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia em Lisboa, onde se encontra desde 1913. Foi comprado em Évora por J. Leite de Vasconcelos, sendo oriundo de uma herdade dos arredores não identificada ⁽³⁾.

Trata-se de um túmulo de grandes dimensões, actualmente sem tampa. No interior tem a forma de tina, com 2,30 m de comprimento por 0,60 e 0,61 m de largura em cada topo e 0,48 m de profundidade. Exteriormente, apresenta o aspecto de um paralelepípedo algo irregular, com 2,45 m de comprimento e a largura de 0,90 e 0,85 m em cada topo. Altura de 0,55 m ⁽⁴⁾.

De uma só peça de mármore, apresenta a parte da frente decorada com *strigiles*, nas extremidades dois prótomos de leão com argolas nas fauces e um vaso ritual ao centro. Os topos são também estrigilados e a face posterior está simplesmente aparelhada, sem qualquer incisão. Daí que este monumento possua essencialmente a sua face anterior como centro de interesse. O pano rectangular é todo ele preenchido com *strigiles*, estando o vaso e as cabeças dos leões inscritos sobre essa cortina estrigilada. As *strigiles*, ao contrário do que acontece em outros sarcófagos, são rectas nas

⁽³⁾ J. Leite de Vasconcelos, *Religiões da Lusitânia*, III, Lisboa, 1913, p. 625.

⁽⁴⁾ Medidas segundo J. Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 625.

extremidades e mantêm em toda a superfície a mesma orientação. Na generalidade dos sarcófagos desenvolvem-se em forma de S e encontram-se viradas simetricamente para a imagem central, muitas vezes dentro de um *clypeus* ou cartela. Esta ausência de simetria e a inscrição directa da decoração sobre a superfície estrigilada fazem notar uma certa rudeza de formas, sublinhada nomeadamente por J. Leite de Vasconcelos e A. Garcia y Bellido ⁽⁵⁾.

Os leões com argolas dão ao túmulo o aspecto de caixão transportável ⁽⁶⁾, mas ao mesmo tempo integram-se numa tradição de decoração arquitectónica que já vem da época grega arcaica. Vemos, com efeito, no Heraion del Sele, a norte de Paestum, uma cabeça de leão sobre molduras arquitectónicas, como acontece, embora em contexto diferente, neste sarcófago ⁽⁷⁾. As duas cabeças não são totalmente simétricas, além de que os tratamentos das juba em madeixas ungulares e o cinzelado das ventas revelam notáveis diferenças, denotando a pouca habilidade do escultor. O leão da direita tem a juba menos farta e melenas mais curtas e o prótomo da esquerda é mais largo que o da direita. Este, ao contrário do outro, revela uma tentativa de marcação da íris. Por sua vez, a argola do leão da direita tem apenas uma estria, tendo a outra três, estando partida em parte.

O vaso central apresenta a tipologia genérica do *kratêr* ritual dionisiaco de duas asas e corpo agalonado. Pé pouco saliente e quase triangular em relação ao bojo, canelado com nove gomos nascendo da base e cinzelados com a mesma rusticidade das *strigiles*. No topo dos gomos, e preenchendo o espaço que vai destes ao anel da garganta do vaso, quatro pequenos dentículos surgem primitivamente escavados. Os bordos não têm qualquer perspectiva. As duas asas, com

⁽⁵⁾ J. Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 625-626.

A. Garcia y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pp. 274-275.

⁽⁶⁾ J. Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 625.

⁽⁷⁾ B. D'Agostino, *Heraion del Sele*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, VII, Roma, 1966, p. 161, foto 208.

estrangulamento ao centro e pontas enroladas em voluta, revelam a mesma imperfeição técnica.

Todo este panejamento rectangular é limitado em baixo por um pedestal ou rodapé e, na parte superior, por uma estreita cornija funiforme sobre a qual está esculpida uma decoração que tenta imitar os dentículos dos templos jónicos, entre a arquitrave e a cornija. A alternância destes dentículos, que no sarcófago se apresentam escavados, com os pequenos vãos intermédios, faz realçar, embora de modo imperfeito, uma movimentação de claro-escuro que se espraia, em baixo, pelas linhas do cordão e pela superfície estrigilada. Por seu lado, o rodapé apresenta, na sua primeira metade direita, doze óvulos, não continuados na restante metade, sinal de que a obra ficou incompleta ou até tenha sido executada com uma certa pressa para guardar o corpo de alguém entretanto falecido. Esta primitiva e incompleta cinta ovulada com linguetas quer também imitar a característica decoração do capitel jónico⁽⁸⁾.

A situação deste sarcófago no tempo não é fácil. A datação deste tipo de monumentos, quando não há contexto arqueológico claro, costuma ser feito pelos penteados e vestuário das personagens representadas. Este, porém, não nos apresenta este tipo de referências. J. Leite de Vasconcelos, depois de citar um número relativamente vasto de monumentos paralelos, conclui por não o classificar cronologicamente, hesitando também em considerá-lo pagão ou cristão, visto que os elementos decorativos utilizados costumam aparecer num e noutro caso⁽⁹⁾. Já Manuel Heleno optou pelo

(8) Já notámos esta interacção da decoração destes sarcófagos com a decoração architectónica. O próprio módulo decorativo parece provir desta. Os frontais dos sarcófagos como que imitam os frisos da arquitectura jónica, em que as métopas correspondem aos elementos figurativos dos extremos ou das *imagines clypeatae* e os triglifos se resolvem, nos espaços intermédios, em *strigiles*, movimentando-se.

(9) J. Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 626.



Foto 1 — *Sarcófagos dos Leões, de Évora*
Foto do MNAE (Lisboa)

seu enquadramento cristão⁽¹⁰⁾. Jorge de Alarcão considera-o como cópia de um modelo bastante comum nos finais do século II, princípios do século III⁽¹¹⁾. Em trabalho recente, Vasco de Souza apresenta-o como sendo do século II, da época dos Antoninos⁽¹²⁾.

Quem tomou opinião mais individualizada neste campo foi A. Garcia y Bellido, ao considerá-lo pagão e ao apontar os finais do século II ou começos do III, baseando-se quer no inacabado e rudeza do trabalho, quer na ausência de *terebra* ou trépano⁽¹³⁾. O uso de sarcófagos decorados com leões de argolas nas fauces começa nesta época, como podemos ver nos de Villa Doria Pamphili, em Roma. Este modelo, com forte influência dos sarcófagos orientais, vai desenvolver-se, sobretudo no período da Anarquia Militar⁽¹⁴⁾,

(10) M. Heleno, *Sarcófago romano da região de Vila Franca de Xira*, in *ETHNOS* (Lisboa) 3 (1948) 483: *Ao centro um vaso sacrificial: nas extremidades, cabeças de leão, símbolo da morte. Tipo cristão, Século III.*

Opinião semelhante é a de D. Fernando de Almeida, *Arte Visigótica em Portugal*, in *O Arqueólogo Português*, Nova série (Lisboa) 4 (1962) 221: *O «cantharus», ao centro, é o símbolo da vida eterna, de que guarda o elixir; junto aos bordos, cabeças de leão, símbolos da morte. Entre estes motivos o espaço foi preenchido com «strigiles», tipo cristão.*

(11) Jorge de Alarcão, *Portugal Romano*, 4.^a ed., Lisboa, 1987, p. 214.

(12) Vasco de Souza, *Escultura Romana*, in *História da Arte em Portugal*, I, Lisboa, 1987, p. 145.

O sarcófago romano de Évora é ainda referido por Virgílio Correia, *O domínio romano*, in *História de Portugal*, I, Barcelos, 1928, com uma foto na pág. 263 e por Aarão de Lacerda, *História da Arte em Portugal*, Porto, 1941, p. 93. Maria Fernanda de Matos Pires, numa dissertação de licenciatura intitulada *Documentos arqueológicos para a história do Cristianismo em Portugal*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1967 (policopiada), também equaciona a problemática deste sarcófago, nas pp. 283-287, concluindo por o classificar como obra lusitano-romana pagã.

(13) A. Garcia y Bellido, *Esculturas romanas...*, *op. cit.*, p. 275.

(14) A. Garcia y Bellido, *Arte Romano*, Reimpresion de la segunda edicion, Madrid, 1979, p. 601.

sob a forma de cuba e com os leões representados por inteiro devorando pequenos animais indefesos ⁽¹⁵⁾.

Sendo a referência cronológica fundamental para nos ajudar a situar e a interpretar uma determinada forma artística em relação ao(s) respectivo(s) conteúdo(s), esse problema acaba por se tornar relativamente secundário na análise que pretendemos fazer aqui. Com efeito, a datação rigorosa é impossível e este sarcófago de Évora vale sobretudo pela tipologia que representa, que sabemos vai do século II ao século V.

Como bem o classificou A. Garcia y Bellido, estamos perante um sarcófago de tipo oriental aqui caracterizado pelo uso do *kratêr* e pelas decorações do contexto arquitectónico grego ⁽¹⁶⁾. Por outro lado, a sua rusticidade e quase ingenuidade, o seu inacabamento e tipo de mármore revelam incontestável fabrico local. Destas duas premissas podemos concluir que, dentro das circunstâncias que conhecemos da constante movimentação de pessoas ligadas ao comércio, à administração e à vida militar e religiosa do Império, a difusão de ideias e comportamentos também se fazia com as facilidades oferecidas pelo conhecimento geral do latim e do grego, pela unidade política e pela sedução que causava nos espíritos o misterioso oriental. Ou seja, este sarcófago revela que, em plena Lusitânia Romana e mais concretamente na região de Évora, se manifesta relativamente cedo uma influência determinada de raiz geograficamente bem distante. Esta rapidez com que certos comportamentos culturais se propagam entre as fronteiras do Império Romano quase que nos levaria a pensar numa simultaneidade na eclosão de manifestações como se fosse um organismo vivo que apresenta globalmente sintomas de algo que teve o seu foco originário numa das suas partes.

⁽¹⁵⁾ Um dos melhores exemplos desta tipologia é o Sarcófago dos Leões do Museu da Necrópole Paleocristã de Tarragona.

⁽¹⁶⁾ A. Garcia y Bellido, *Sarcófagos romanos de tipo oriental hallados en la Península Ibérica*, in *Archivo Español de Arqueología* (Madrid) 71 (1948) 95-97.

Para além da forma ou das formas já descritas, pergunta-se agora qual o seu significado. Evidentemente que este podia ou não ser desejado, tornado consciente, percebido ou entendido; no fundo, as formas representadas poderiam apenas veicular uma simbologia inerte para o observador ou para o artista que se limitou a copiar um modelo. Sendo isto discutível, o mesmo não acontece com o motivo por que se encomendou ou se escolheu este modelo. Aqui, por muitas dúvidas que tenhamos, uma certeza surge: algo fez com que aquelas figuras, e aqui referimos concretamente as *strigiles*, os leões e, sobretudo, o vaso, entrassem como símbolos no contexto funerário.

As *strigiles* parecem ser simplesmente decorativas. É desconhecida objectivamente a sua simbologia funerária, mas aparecem em muitos sarcófagos pagãos e cristãos⁽¹⁷⁾. Eram instrumentos metálicos em forma de S, espécie de almofaças, utilizados nos *Balnea* para raspar o corpo do suor e unguentos, após um banho de vapor no *laconicum* ou exercícios de ginástica na *palaestra*. A sua utilização como motivo decorativo nos sarcófagos poderá justificar-se, pela associação com o vaso, num sentido de purificação e limpeza rituais ou até pela conotação com a juventude dos atletas. Há depois uma motivação de ordem estética, pela movimentação e simplicidade que emprestam ao frontal do sarcófago, dando-lhe o aspecto de friso de uma arquitrave. São muito significativos os sarcófagos estrigilados encontrados na Península Ibérica, sobretudo os oriundos da Necrópole romano-cristã de Tarragona e hoje expostos no respectivo Museu. São muito comuns em Roma, nos vários Museus, nas Catacumbas e até nas ruas, como o que vimos em Agosto de 1987 na Via Terme di Tito, perto do Coliseu, servindo como tanque de fonte pública.

Os leões, nas tumbas e sarcófagos, como nota J. Leite de Vasconcelos, são um emblema de morte⁽¹⁸⁾. O contexto

(17) H. Leclercq, *Strigiles*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, XV (II), Paris, 1953, col. 1693.

(18) J. Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 626.

e outros dados da simbologia romana vão fundamentalmente para esta leitura. Franz Cumont refere que a associação dos leões a *kratêres* significa, nos baixos relevos mitraicos, a oposição da água e do fogo ⁽¹⁹⁾. Noutro passo reconhece neles os guardiões do túmulo ⁽²⁰⁾. O mesmo autor dá-nos ainda outra leitura, quando os leões são representados devorando presas: simbolizam aí a morte hostil, identificando-se assim com o espírito do mal, numa perspectiva cristã, tendo em conta uma frase da 1.^a Carta do Apóstolo S. Pedro: *O demónio vosso inimigo, rugindo como um leão, anda à vossa volta, procurando a quem devorar* ⁽²¹⁾. As argolas nas fauces poderão ainda conotar um domínio ou vitória sobre a própria morte representada pelos leões.

O vaso, surgindo aqui como elemento decorativo isolado em relação ao seu uso quotidiano, transparece neste sarcófago, sem qualquer dúvida, como símbolo, em que a ideia se torna imanente ao significante ⁽²²⁾. No sarcófago de Évora, o vaso está no centro do frontal. E parece estar também no centro de mudanças ideológicas muito significativas. Tomamos este exemplo como paradigmático e, ao mesmo tempo, como sintagmático. No primeiro caso, porque ele nos surge não apenas aqui, mas em muitos outros sarcófagos, baixos-relevos, mosaicos e pinturas, progressivamente, até se tornar suporte de uma ideologia claramente definida nos séculos IV-VI. No segundo caso, porque ele dá sentido a unidades decorativas, também progressivamente, partindo de uma posição aparentemente secundária do ponto de vista formal, até ocupar o centro estético dos conjuntos em que vai aparecer cada vez menos por acaso e definindo-se também como componente aglutinante do significado desses conjuntos. Como no discurso linguístico se articulam as palavras se-

⁽¹⁹⁾ F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 158.

⁽²⁰⁾ F. Cumont, *op. cit.*, p. 160.

⁽²¹⁾ F. Cumont, *op. cit.*, p. 455. O autor cita I Ped. 5, 8: *Adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret*.

⁽²²⁾ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, 1978, p. 44.

gundo as regras da gramática, assim o discurso iconográfico articula as imagens segundo uma lógica própria, fazendo-as significar em contextos que ele próprio vai construindo⁽²³⁾.

O vaso é, com efeito, um dos instrumentos culturais mais significativos ao longo da História. O mundo grego é um dos melhores exemplos deste autêntico culto do vaso no quotidiano. Citemos o κρατήρ e as suas diferentes formas — de sino, de colunas, de cálice, de volutas — cuja função se revestia de grande nobreza: o de servir de continente para o vinho nos banquetes, a que se adicionava alguma água para atenuar a alta graduação dos vinhos mediterrânicos. Justificava-se plenamente que fossem primorosamente decorados com figuras negras ou vermelhas, tendo como referenciais o culto de Dioniso e da vinha, o êxtase dionisiaco e as danças das ménades. Os vasos tornaram-se assim suporte de uma ideologia religiosa de evidente interacção entre uma visão antropomórfica do divino e uma efabulação teomórfica do humano. Não admira, pois, que os contextos funerários gregos nos tragam estes objectos com *os símbolos místicos das orgias de Dioniso*, para citarmos uma frase de Plutarco ao consolar a esposa perante a morte da filha⁽²⁴⁾.

Os cultos dionisiacos entraram no mundo romano assumindo características próprias e acentuando a sua vertente misteriosa na confluência com outros comportamentos iniciáticos de origem oriental. E é também no contexto romano que a tradição do uso do vaso se vai acentuar nos seus aspectos cultural e ritual. É nesta tradição dos cultos dos Mistérios que se vai definir um tipo de vaso que poderemos considerar como seguindo o protótipo inicial do *kratêr* de volutas, que sabemos foi o modelo preferido desta forma própria para conter vinho nas mesas nos contextos italiotas. Evoluirá como tipologia em que confluirão igualmente as linhas do ἀμφορεύς, da λουτροφόρος e do κάνθαρος. Assim nascerá uma nova forma de vaso, que vai buscar ao *kratêr* as asas em

(23) A. Grabar, *op. cit.*, p. 33.

(24) F. Cumont, *op. cit.*, p. 284.

e outros dados da simbologia romana vão fundamentalmente para esta leitura. Franz Cumont refere que a associação dos leões a *kratêres* significa, nos baixos relevos mitraicos, a oposição da água e do fogo⁽¹⁹⁾. Noutra passo reconhece neles os guardiões do túmulo⁽²⁰⁾. O mesmo autor dá-nos ainda outra leitura, quando os leões são representados devorando presas: simbolizam aí a morte hostil, identificando-se assim com o espírito do mal, numa perspectiva cristã, tendo em conta uma frase da 1.^a Carta do Apóstolo S. Pedro: *O demónio vosso inimigo, rugindo como um leão, anda à vossa volta, procurando a quem devorar*⁽²¹⁾. As argolas nas fauces poderão ainda conotar um domínio ou vitória sobre a própria morte representada pelos leões.

O vaso, surgindo aqui como elemento decorativo isolado em relação ao seu uso quotidiano, transparece neste sarcófago, sem qualquer dúvida, como símbolo, em que a ideia se torna imanente ao significante⁽²²⁾. No sarcófago de Évora, o vaso está no centro do frontal. E parece estar também no centro de mudanças ideológicas muito significativas. Tomamos este exemplo como paradigmático e, ao mesmo tempo, como sintagmático. No primeiro caso, porque ele nos surge não apenas aqui, mas em muitos outros sarcófagos, baixos-relevos, mosaicos e pinturas, progressivamente, até se tornar suporte de uma ideologia claramente definida nos séculos IV-VI. No segundo caso, porque ele dá sentido a unidades decorativas, também progressivamente, partindo de uma posição aparentemente secundária do ponto de vista formal, até ocupar o centro estético dos conjuntos em que vai aparecer cada vez menos por acaso e definindo-se também como componente aglutinante do significado desses conjuntos. Como no discurso linguístico se articulam as palavras se-

(19) F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 158.

(20) F. Cumont, *op. cit.*, p. 160.

(21) F. Cumont, *op. cit.*, p. 455. O autor cita I Ped. 5, 8: *Adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret*.

(22) J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, 1978, p. 44.

gundo as regras da gramática, assim o discurso iconográfico articula as imagens segundo uma lógica própria, fazendo-as significar em contextos que ele próprio vai construindo ⁽²³⁾.

O vaso é, com efeito, um dos instrumentos culturais mais significativos ao longo da História. O mundo grego é um dos melhores exemplos deste autêntico culto do vaso no quotidiano. Citemos o κρατήρ e as suas diferentes formas — de sino, de colunas, de cálice, de volutas — cuja função se revestia de grande nobreza: o de servir de continente para o vinho nos banquetes, a que se adicionava alguma água para atenuar a alta graduação dos vinhos mediterrânicos. Justificava-se plenamente que fossem primorosamente decorados com figuras negras ou vermelhas, tendo como referenciais o culto de Dioniso e da vinha, o êxtase dionisiaco e as danças das ménades. Os vasos tornaram-se assim suporte de uma ideologia religiosa de evidente interacção entre uma visão antropomórfica do divino e uma efabulação teomórfica do humano. Não admira, pois, que os contextos funerários gregos nos tragam estes objectos com *os símbolos místicos das orgias de Dioniso*, para citarmos uma frase de Plutarco ao consolar a esposa perante a morte da filha ⁽²⁴⁾.

Os cultos dionisiacos entraram no mundo romano assumindo características próprias e acentuando a sua vertente mistérica na confluência com outros comportamentos iniciáticos de origem oriental. E é também no contexto romano que a tradição do uso do vaso se vai acentuar nos seus aspectos cultural e ritual. É nesta tradição dos cultos dos Mistérios que se vai definir um tipo de vaso que poderemos considerar como seguindo o protótipo inicial do *kratêr* de volutas, que sabemos foi o modelo preferido desta forma própria para conter vinho nas mesas nos contextos italiotas. Evoluirá como tipologia em que confluirão igualmente as linhas do ἀμφορεύς, da λουτροφόρος e do κάνθαρος. Assim nascerá uma nova forma de vaso, que vai buscar ao *kratêr* as asas em

⁽²³⁾ A. Grabar, *op. cit.*, p. 33.

⁽²⁴⁾ F. Cumont, *op. cit.*, p. 284.

voluta e o amplo bojo,, à *âmphora* o equilíbrio das linhas, à *loutrophóros* a progressiva estilização e subida do colo e ao *kântharos* a boca desproporcionalmente larga e o estrangulado da base. Paralelamente, notamos as mesmas confluências a nível simbólico. Do *kratêr*, o lado social do banquete e da libação. Da *âmphora*, a simbologia da água. Da *loutrophóros*, a ideia de purificação. Do *kântharos*, a tradição ritual.

A tipologia é nova e daí ser difícil indicar o termo mais adequado. Por isso, optamos pelo nome genérico de *Vaso*, aliás o mais utilizado na linguagem corrente e que progressivamente se generalizará na teologia e catequética cristãs, em cujo contexto se definirá como objecto artístico de grande significado.

O *kratêr* báquico vai evoluindo como símbolo cultural e passa a ter nos baixos-relevos e mosaicos, à medida que nos aproximamos da época tardia do Império Romano, essa forma estilizada e característica que se generaliza na época constantiniana, consagrando-se definitivamente na eclosão da arte cristã ravenaica, forma essa de que o modelo que analisamos no sarcófago de Évora dá já uma prévia e clara indicação.

O contributo das religiões orientais é fundamental para esta dinâmica na simbologia do vaso. Muitas leituras se podem fazer conforme os contextos. Na Lusitânia também o vaso surge como motivo decorativo com grande desenvolvimento na época tardia e cremos que será uma solução simplista considerar a sua utilização puramente ao nível formal. O desenvolvimento da sua iconografia parece acompanhar o avanço dos novos cultos e daí a legitimidade de ensaiar várias interpretações. Praticamente o vaso aparece em quase todas as grandes decorações em mosaico romano na Lusitânia, com muitas variantes, é certo, mas integrando-se claramente na evolução para uma tipologia específica. Desde o *kântharos* que Baco leva consigo nos mosaicos da Torre de Palma, passando pelos *kratêres* que vemos em *opera tessellata* de Milreu, Abicada, Pisões, Torres Novas, Conímbriga e outros locais até ao que vemos pintado em Tróia de Setúbal, ao

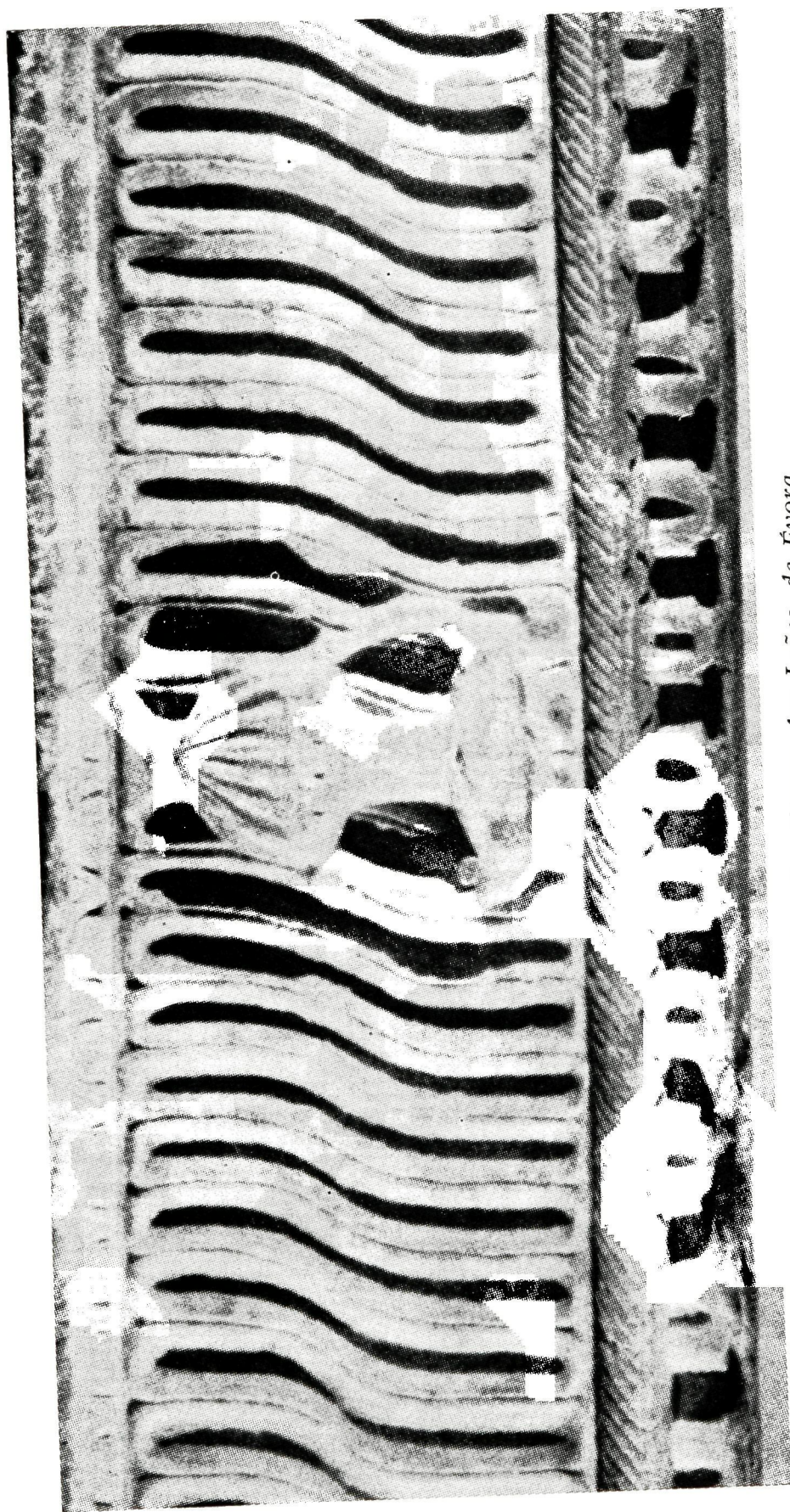


Foto 2 — *Sarcófago dos Leões, de Évora*
Foto do MNAE (Lisboa), (Pormenor)

que está rudemente representado num mosaico oriundo de Frende (Baião) e, por fim, cinzelado no sarcófago claramente pealeocristão de Braga, assistimos à manifestação de um comportamento artístico que para nós, hoje, quase só entendemos a nível do significante. Mesmo assim, há factores que podem aprofundar a nossa percepção, sobretudo aqueles que se enquadram no uso e simbologia do vaso no contexto da evolução e da história comparada das religiões.

O culto de Mitra, de origem persa, é fundamental para esta percepção. Está também representado na Galécia e Lusitânia, como o atestam um baixo-relevo de Tróia de Setúbal e uma inscrição de Pax Julia. Esta, se bem que dedicada a um *Deus Invictus*, não possuindo hoje nós indicação se teria ou não o nome de Mitra, reporta-se a um evidente contexto mitraico e refere-nos a erecção de um edifício com uma *cratera* por parte de um *sodalitium* de Brácaros lá residentes ⁽²⁵⁾.

No baixo-relevo de Tróia vemos ainda parte do *taurobolium* ou sacrifício ritual do touro e o banquete-libação de Mitra e Hélios ⁽²⁶⁾. Em frente da mesa, dois atributos associados formam como que um emblema mitraico: uma serpente enrola-se num *kratêr* e dessedenta-se nele. Cautes e Cautópates, os outros dois constituintes da trindade mitraica, aparecem aqui mais como servidores dessa refeição do que como porta-fachos da vida e da morte. O que está junto de Mitra tem na mão direita um jarro. Os comensais têm na mão esquerda um *ρυτόν* ou vaso de corno. A tipologia deste baixo-relevo, que datará do século III d.C., e em que as personagens continuam a mostrar os seus trajes orientais, po-

⁽²⁵⁾ José d'Encarnação, *Inscrições romanas do Convento Pacensis. Subsídios para o estudo da romanização* (IRCP), Coimbra, 1984, 339.

M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae* (CIMRM), Den Haag, I, 1956 e II, 1960, 801 bis.

Edmonson, J. C., *Mithras at Pax Iulia — A re-examination*, in *Conimbriga* (Coimbra) 23 (1984) 69-86.

⁽²⁶⁾ CIMRM, 798 e figura 217.

E. Jalhay, *Franz Cumont e o baixo-relevo de Tróia (Setúbal)*, in *Brotéria* (Lisboa) 46 (5) Maio (1948) 529-539.

derá ser posta em paralelo, nomeadamente no uso do vaso, com outras representações do culto de Mitra, que sabemos ter merecido, até pelas suas características intrínsecas, a predilecção do exército romano, sobretudo nas zonas mais afastadas do centro do Império e no *limes* germânico.

No Museu de Wiesbaden conserva-se um relevo de um altar mitraico, oriundo de Heddernheim onde, sob a representação do touro a ser sacrificado, e além dos símbolos comuns que acompanham esta cena, como o cão e a serpente, podemos observar um vaso e um leão. Num relevo de Neu-enheim, Cautes e Cautópates, com os seus fachos, apoiam-se num *kratêr* ⁽²⁷⁾. Aliás, é nestes baixos-relevos do *limes* germânico que a interacção simbólica entre a ideia de (re)nascimento e o significado da água e do sangue perde um pouco da sua opacidade. Um outro, o de Pettau, ao representar Mitra nascendo da rocha, faz lembrar o nascimento de Afrodite das águas (Trono Ludovisi). Ainda noutro, faz jorrar água de um rochedo, onde personagens ajoelhadas se desdentam ⁽²⁸⁾. Assim se desenvolveram nos contextos romanos tardios os rituais mitraicos com todo este apelo à imagem para melhor veicular a sua ideologia. Na sua última fase, parecem até terem recorrido a *lavraca* para purificação ou baptismo, como aconteceu no *Mithraeum* subterrâneo de Santa Prisca, em Roma.

Também resultando em religião dos mistérios, ao contactar com o mundo helenístico e romano, o culto da deusa egípcia Ísis contribuiu igualmente para esta simbólica nova e difusa. Conservou atributos originários, como a flor de lotus e o sistro, mas introduziu depois outros, como o jarro para a purificação ritual. Com ele na mão aparece, por exemplo, numa estátua do Museu do Capitólio, em Roma. Também o seu culto se espalhou pela Galécia e Lusitânia, como o

⁽²⁷⁾ CIMRM 1083 A e 1283. Com estes, são mais de trinta os exemplos de representação de *kratêr* em contextos mitraicos.

M. J. Vermaseren, *Mithra e Mitrei*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, V, Roma, 1963, p. 118 e foto 149.

⁽²⁸⁾ M. J. Vermaseren, *Mithra e Mitrei*, *op. cit.*, p. 119.

atestam a inscrição que ainda hoje se encontra no exterior da cabeceira da Sé de Braga e outras descobertas em Pax Julia e em Salacia. Do mesmo modo, o aparecimento de uma cabeça de barro desta deusa, no Algarve, e uma estátua dos arredores de Beja, confirmam esse facto ⁽²⁹⁾.

O culto de Cybele é outra vertente religiosa a usar o vaso como atributo. Em Olisipo, uma inscrição fala-nos de uma *cernophora*, espécie de sacerdotisa que levava os vasos rituais na procissão que se seguia ao *taurobolium* ⁽³⁰⁾. É evidente aqui a confluência com o culto de Mitra. O baptismo com o sangue do touro, característico dos Mistérios de Cybele, em que os *μύσται* se colocavam sob o altar para que fossem tingidos com ele, passou também a figurar no ritual mitraico e enquadra-se perfeitamente na metalinguagem dos ritos iniciáticos orientais, com um significado profundo de novo nascimento, renovação e relação mais íntima com a divindade. O uso do vaso ritual surge cada vez mais integrado em toda esta simbologia da purificação que acompanha estes processos iniciáticos em que o homem procura aproximar-se do sagrado e do inefável.

O cristianismo não podia de modo algum desprezar o valor significativo do vaso, quer porque não poderia esquecer o quotidiano cultural, quer porque, apesar da sua novidade radical, tem no judaísmo as suas origens teológicas e rituais. O problema da iniciação surgiu logo de início, quando a nova religião pôs totalmente de parte a tradicional circun-

⁽²⁹⁾ E. Hübner, *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), II, Berlim, 1869, 2416. (Inscrição de Braga).

IRCP 338 e M. Manuela Alves Dias, *A propósito duma nova inscrição Isíaca*, in *Conimbriga* (Coimbra) 17 (1978) 35-40. (Inscrição de Beja).

IRCP 182 (Inscrição de Alcácer do Sal).

Jorge de Alarcão, *op. cit.*, p. 185.

⁽³⁰⁾ CIL II 179. Há ainda inscrições dedicadas à Cybele em Faro (IRCP 1), Beja (IRCP 289) e em Estremoz (IRCP 440). A inscrição de Lisboa é oriunda da Rua das Pedras Negras e foi encontrada em 1753. Há ainda outra de Olisipo, a de Egitânia, a de Marco de Canaveses e a de Chaves (A. Garcia y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne Romaine*, Leiden, 1967, pp. 50, 52, 54 e 55, respectivamente).

cisão e apostou inteiramente no ritual da água. Será, pois, à volta da simbologia lustral e dos seus correlativos culturais que se desenvolverão a teologia e a pastoral cristãs. A ideia de salvação passará necessariamente pelo renascer da água, pelo deixar morrer o homem velho para nascer o homem novo, pelo advento da graça salvadora no momento do baptismo e pela aliança e compromisso que esse acto significará para toda a vida.

À partida, o uso do vaso transparece-nos com uma tipologia comum nas religiões iniciáticas de raiz oriental. Mitraísmo e cristianismo são aquelas que se aproximam mais nesta simbologia atribuída ao vaso. Aliás, a competição entre as duas religiões é constante e o jogo de forças personifica-se no próprio Constantino que vacila entre o heliocentrismo e o cristocentrismo⁽³¹⁾, acabando por optar pelo último. Esta comunidade de uso do vaso como símbolo explica, por exemplo, a dificuldade de o interpretar quando surge isoladamente e sem outras explicações contextuais. Já não surgem dúvidas quanto à interpretação dos vasos esculpidos no Sarcófago de Braga, associados ao crísmom e ao Alfa e Ómega. Aqui aparece como claro atributo cristão. Do vaso central saem ramos estilizados que se espalham harmoniosamente por todo o frontal. Algumas aves debicam uvas ou outros frutos. O vaso significa, aqui, pela sua conotação com a água ou com o vinho, a própria Vida dada pelo Baptismo e pela Eucaristia.

E assim, no contexto cristão, são aceites todas as conotações possíveis para os vários exemplos de vasos na iconografia paleocristã: será o vaso eucarístico que Cristo utilizou na Última Ceia e que os Evangelistas referem como ποτήριον (vaso, taça)⁽³²⁾ e que surge, nas palavras do mesmo Cristo, como metonímia do próprio conteúdo e imagem da felicidade escatológica, quando disse: *Já não beberei do produto*

⁽³¹⁾ M. Simon et A. Benoit, *Le Judaïsme et le Christianisme antique*, 2.^a ed., Paris, 1985, pp. 308-317.

M. Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, II, *De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Madrid, 1978, pp. 398-402.

⁽³²⁾ Mt. 26,27; Mc. 14,23; Lc. 22,17.

da videira até àquele dia em que o hei-de beber do novo convosco no reino de Deus⁽³³⁾. Será o símbolo da vida eterna porque tem dentro o respectivo elixir⁽³⁴⁾. Metaforicamente, os cristãos foram chamados vasos de eleição, vasos do Espírito Santo, vasos de Cristo⁽³⁵⁾. Uma inscrição encontrada no claustro de S. Lourenço de Agro Verano o confirma: DIONYSI VAS (seguido do anagrama Constantiniano)⁽³⁶⁾. Tertuliano afirmava que somos vasos de barro⁽³⁷⁾. E Lactânncio: *O nosso corpo é como um pequeno vaso que o Espírito celeste habita por algum tempo*⁽³⁸⁾. Estas frases são apenas o reflexo de uma leitura que era efectivamente desenvolvida nos meios cristãos primitivos que as circunstâncias tornaram fechados perante a religião oficial romana. Também o cristianismo surgiu perante ela, aparentemente, como mais uma religião oriental, a par dos Mistérios greco-orientais de Elêusis, Dioniso, Cybele, Mitra, Ísis e outras. Torna-se, pois, difícil, como já sublinhámos, sistematizar o contributo de cada uma destas religiões para a criação e desenvolvimento da simbologia do vaso. Todavia, e à medida que nos aproximámos do século IV, começamos a notar que este objecto se apresenta cada vez mais como figura emblemática de uma atitude cristã⁽³⁹⁾, embora quase sempre associada a outros símbolos, como a pomba, o pavão, o crísmo, as gavinhas, ramos e racimos da videira. A sua função emblemática ressalta imediatamente, porque se vai destacando em relação aos outros símbolos, que surgem como subsidiários.

(33) Mt. 26,29 e Mc. 14,25.

(34) D. Fernando de Almeida, *op. cit.*, p. 221.

(35) Act. 9,15; Tim. 2,21; Rom. 9,21; II Cor. 4,7.

(36) H. Leclercq, *Vase*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, XV (II), Paris, 1953, col.2915.

(37) *De Patientia*, X, in *Patrologiae Cursus Completus* — Series latina, ed. J.-P. Migne, I, 1944, col. 1376: *Nos utres vasa fictilia*.

(38) *Divinae Institutiones*, II, 12, in *Patrologiae*... VI, col. 321: *(Corpus) est enim quasi vasculum, quo tamquam domicilio temporali spiritus hic caelestis utatur*.

(39) R. Brilliant, *Simboli e attributi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, VII, p. 304.

formal e ideologicamente, de tal modo que o vaso, por si mesmo, acaba por representar, no séculos V e VI, como constatamos nas decorações de Ravena, a multifacetada simbologia cristã: fonte da vida, fé, baptismo, salvação, vida perene.

A plurissignificação do vaso como símbolo não é, pois, a existente apenas entre as outras religiões iniciáticas. O próprio cristianismo lhe dá vários sentidos, desde os contextos baptismais (iniciáticos ou catecumenais) aos eucarísticos, até às expressões metafóricas de linha platónica do vaso como envólucro da alma e à projecção metafísica da ideia de banquete no ἀγάπη escatológico⁽⁴⁰⁾.

A opacidade que segue a par e passo o inefável dos Mistérios torna-se gradualmente transparência numa mensagem que se dirige a todos. A opacidade de ambíguo atributo plurirreligioso surge no fim do Império com a clareza de signo cristão. Mas onde a fronteira entre um e outro?

Já afirmámos que, neste campo, a cronologia nos parece relativamente secundária. Assistimos à transmutação de um vocabulário na dialéctica normal da linguagem iconográfica⁽⁴¹⁾. Essa transmutação não é sincrónica nem imediata. Pressupõe uma evolução, uma transformação num processo lento mas real. Por isso será legítimo considerar uma zona intermédia em que os significantes já avançaram ou foram assumidos para outra denotação, mas ainda não perderam totalmente a antiga. No domínio da compreensão da arte, isto poderá ter um significado novo, sobretudo na análise de monumentos que nos chegaram do passado sem as informações contextuais necessárias à sua classificação estilística a nível de conteúdos. A frequência e a insistência de determinadas formas nas manifestações artísticas do Baixo Império, que depois verificamos definirem-se como um léxico novo e sem ambiguidades na arte paleocristã, poderá levar-nos, inclusivamente, a pensar num estilo romano tardio, de que não estará ausente a própria arquitectura, ainda não definido, mas plurifacetado e aglutinante de tendências novas, acentuadamente de raiz oriental,

⁽⁴⁰⁾ F. Cumont, *op. cit.*, p. 388.

⁽⁴¹⁾ A. Grabar, *op. cit.*, p. 36.

embora não excluindo outras influências, responsável pela progressiva assunção, por parte dos artistas ou encomendadores cristãos, de determinados modelos, transformando-se assim paulatinamente, devido ao avanço do cristianismo, a ambiguidade ideológica numa semântica clara e objectiva.

O sarcófago de Évora estará dentro desse estilo, em que as formas já apresentam uma nova dinâmica subjacente, embora ainda numa fase inicial e ainda não definida. Procurámos reflectir sobre o seu centro estético, o vaso ritual sob o qual como que se movimenta uma cortina estrigilada, ela própria reflexo hesitante da procura de um rumo novo e de uma nova linguagem. Caminho idêntico poderíamos seguir para as *strigiles*, para os leões e, daí, partir para outros elementos representados em sarcófagos, mosaicos, pinturas e outros monumentos da arte romana tardia também encontrados na Galécia e na Lusitânia.

O vaso é aqui ainda um atributo de um sarcófago, associado aos leões e às *strigiles* e, por isso, duplamente símbolo da morte e da purificação delineando um novo significado. Como a *loutrophóros* que os gregos colocavam nos sarcófagos dos celibatários, assim este vaso se conota sobretudo com a ideia de purificação, ideia que, a partir do século II d.C., já não é possível delimitar, quando isoladamente representada sem outros elementos identificativos, no(s) seu(s) significado(s) religioso(s), face às novas leituras que então se faziam sobre a morte no mundo romano.

Todavia, o próprio modelo que aqui se nos apresenta incompleto no circuito da sua própria metalinguagem vai-se também transformar numa tipologia corrente e objectivamente paleocristã, como poderemos constatar numa placa que tapava o *loculus* de um homem chamado Eutropos nas Catacumbas de Santa Helena in Via Labicana. Nesta placa, hoje no Museu de Urbino, o filho, que era escultor, representou o pai fazendo uma libação, com o seguinte epitáfio: *O santo piedoso Eutropos repousa em Paz. O filho fez no terceiro dia das Kalendas de Setembro.* Sob o epitáfio, que está em grego, vemos à esquerda um escultor a cinzelar um sarcófago de

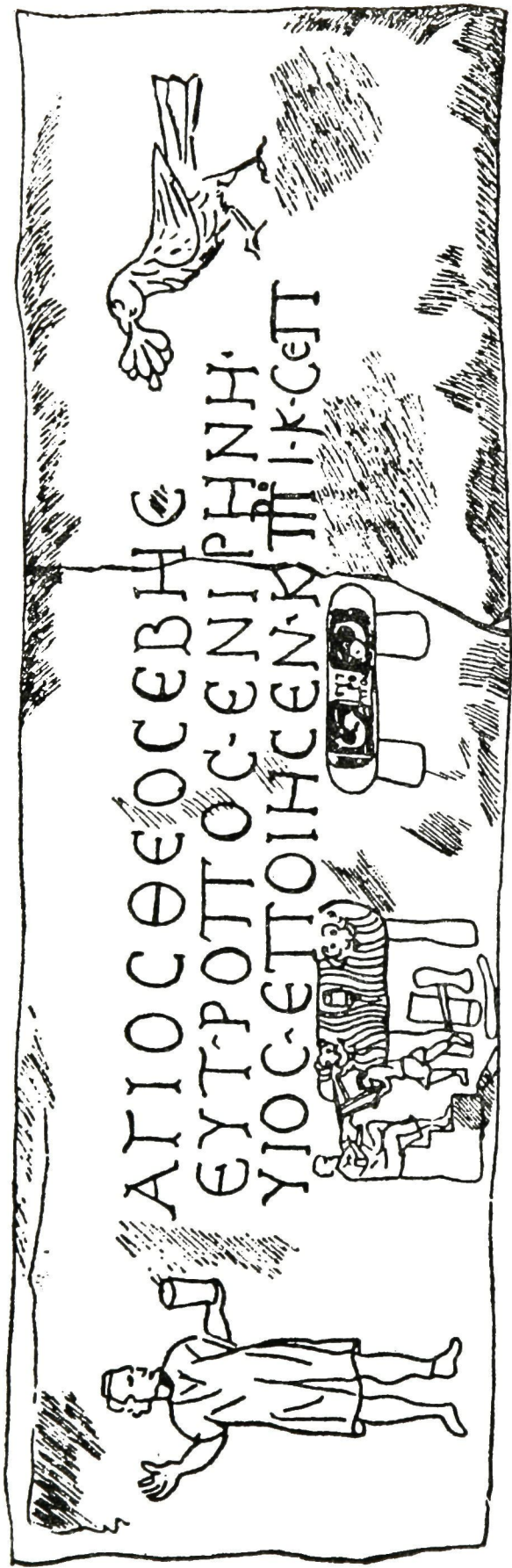


Fig. 3 — Epitáfio de Eutropos, onde se pode observar a feitura de um Sarcófago com strigiles, prótomos de leão e um vaso central. (Segundo G. Wilpert, *Pitture delle Catacombe*, 1903, fig. 42)

strigiles com prótomos de leão nos extremos e um *kratêr* ao centro ⁽⁴²⁾.

O sarcófago de Évora, repetimos, é, na nossa perspectiva, importantíssimo para iniciar uma reflexão sobre o evoluir da arte romana na transição para o Baixo Império. Obra provincial e de artista local, quer seguir os modelos veiculados pela tradição artística romana mas que, na realidade, transportam já consigo, no formalismo greco-oriental, um novo sentido e uma nova atitude a nível das motivações comportamentais. Estas motivações correspondem, activa ou passivamente, a estímulos novos, condicionados pela inércia dos comportamentos tradicionais.

A dinâmica das novas propostas passa pelo recurso a uma simbologia que ambigualmente utiliza o vocabulário já instituído e convencionado, partindo para conexões que os cultos orientais exploram em contextos fechados. Serão os valores intrínsecos ao próprio cristianismo que definirão progressivamente a transparência dos seus próprios signos.

O sarcófago de Évora está ainda numa fase plurissignificante no uso de determinados símbolos, mas é já um testemunho artístico, apesar da ingenuidade das linhas e da assimetria das formas, da procura de uma nova expressão e de uma nova linguagem.

BIBLIOGRAFIA

- ALARCÃO, Jorge de — *Portugal Romano*, 4.^a ed., Lisboa, 1987.
 ALMEIDA, D. Fernando de, *Arte Visigótica em Portugal*, in *O Arqueólogo Português*, Nova Série (Lisboa) 4 (1962) 5-278.
 BOURGUET, P. du — *La peinture paléo-chrétienne*, Paris, 1965.
 BOVINI, C. — *I Sarcofagi paleocristiani*, Roma, 1949.
 CAMPBELL, Leroy A., *Mithraic iconography and ideology*, Leiden, 1968.

⁽⁴²⁾ Wilpert, J., *Le pitture delle catacombe*, Roma, 1903, p. 437, fig. 42.

H. Leclercq, *Sarcophage*, in *Dictionnaire...* XV (I), Paris, 1950, col. 791, fig. 10.786.

- CORREIA, Virgílio — *O domínio romano*, in *História de Portugal*, Ed. de Barcelos, 1928, pp. 217-290.
- CUMONT, F. — *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.
- CUMONT, F. — *Textes et Monuments relatifs aux Mystères de Mithra*, I-II, Bruxelles, 1896-898.
- DANIÉLOU, J. — *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961.
- Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, 1924-1953.
- EDMONSON, J. C. — *Mithras at Pax Iulia — A re-examination*, in *Conimbriga* (Coimbra) 23 (1984) 69-86.
- ELIADE, M. — *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, II, *De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Madrid, 1978.
- Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma, 1958-1973.
- GARCIA Y BELLIDO, A. — *Arte Romano*, Reimpresión de la segunda edición, Madrid, 1979.
- GARCIA Y BELLIDO, A. — *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949.
- GARCIA Y BELLIDO, A. — *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, Leiden, 1967.
- GARCIA Y BELLIDO, A. — *Sarcófagos romanos de tipo oriental hallados en la Península Ibérica*, in *Archivo Español de Arqueología* (Madrid) 71 (1948) 95-97.
- GERKE, F. — *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940.
- GERKE, F. — *La fin de l'art antique et les débuts de l'art chrétien*, Paris, 1973.
- GOUGH, M. — *The origins of Christian Art*, London, 1973.
- GRABAR, A. — *Le premier art chrétien*, Paris, 1966.
- GRABAR, A. — *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979.
- HAUSCHILD, Theodor — *Arte visigótica*, in *História da Arte em Portugal*, I, Ed. Alfa, Lisboa, 1987, pp. 149-169.
- HELENO, Manuel — *Sarcófago romano da região de Vila Franca de Xira*, in *Ethnos* (Lisboa) 3 (1948), 475-483.
- LACERDA, Aarão de — *História da Arte em Portugal*, Porto, 1941.
- LYOTARD, J.-P. — *Discours, figure*, Paris, 1978.
- PALOL, P. de — *Arte paleocristiana en España*, Barcelona, Ed. Polígrafa, s.d.
- PALOL, P. de — *Arqueología cristiana de la España romana*, Madrid-Valladolid, 1967.

- PIRES, M.^a Fernanda de Matos — *Documentos arqueológicos para a história das origens do Cristianismo em Portugal*, Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1967, (policopiada).
- SCHLUNK, H. — *Die frühchristlichen Denkmäler aus dem Nord-westen der Iberischen Halbinsel*, in *Legio VII Gemina*, León, 1970, pp. 474-509.
- SCHLUNK, H. e Th. Hauschild — *Hispania Antiqua, Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz am Rhein, 1978.
- SOUZA, Vasco de — *Escultura romana*, in *História da Arte em Portugal*, I, Ed. Alfa, 1987, pp. 129-147.
- VASCONCELOS, J. Leite de — *Religiões da Lusitânia*, III, Lisboa, 1913.
- VERMASEREN, M. J. — *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae* (CIMRM), Den Haag, I, 1956, II, 1960.
- WILPERT, J. — *I Sarcofagi cristiani antichi*, Roma, 1929-1936.